

PRZEGLĄD MUZYCZNY

MIESIĘCZNIK

ORGAN ZJEDNOCZENIA POLSKICH ZWIĄZKÓW ŚPIEWACZYCH

ROK III. Poznań, dnia 10. czerwca 1927. NR. 6

Dr. Marja Szczepańska (Lwów).

Do historji polskiej pieśni w XV wieku.

(Dokończenie).

Notacja mensuralna zabytku nie przedstawia nic szczególniejszego. Znajdujemy dwa systemy 5-linjowe, pisane barwą czarną podobnie jak znaki nut i tekst. Klucze w kształcie liter „c“ i „d“, pisanych zwyczajnym charakterem gotyckim, umieszczone są tylko w wyższym systemie na I i V linji. System niższy nie posiada żadnych znaków klucza. Znaki nutowe odpowiadają notacji mensuralnej po jej przełomie w połowie XV wieku, czyli że warości większe posiadają białe pola. Brak wszelkich archaicznych cech notacyjnych, podobnie jak w pieśni „Chwała Tobie gospodzinie“. Brak też ligatur, nadto znaków taktu („tempus“), co możnaby poniekąd uznać za pozostałość po dawniejszej notacji mensuralnej. W połowie obydwóch głosów (nie nazwanych zresztą) znajdują się znaki powtórzenia („signa reinceptionis“), nad niemi zaś — w miejscu, gdzie odbywa się imitacja — „signum congruentiae“, w formie nieco mniej znanej, niż zwykłe wówczas znaki tego rodzaju [9]). Tekst pieśni jest wpisany między obydwoma systemami 5-linjowemi.
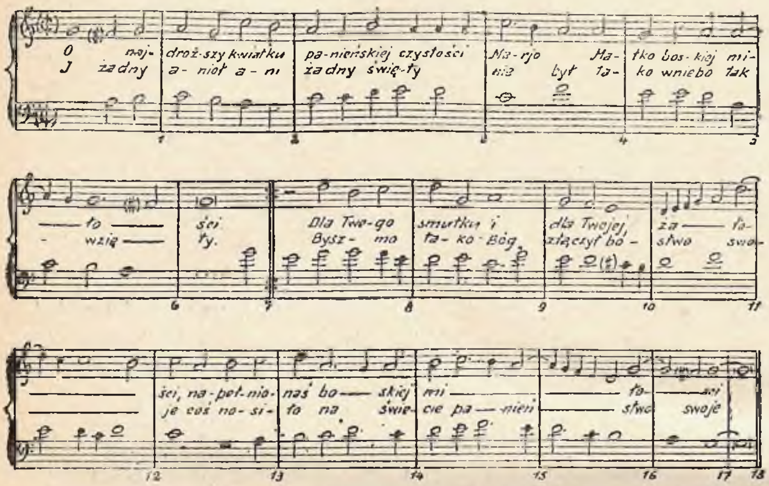
Naszem najbliższem zadaniem jest ustalenie klucza dla głosu niższego. Możliwym w tym wypadku jest jedynie klucz „c“ na trzeciej linji, a więc altowy, a to ze względu na zgodnośc współbrzmień i ich następstwo. Inne kombinacje kluczy dały wyniki negatywne. Mamy zatem do czynienia z kompozycją dwugłosową, napisaną na sopran i alt, i takie tylko zestawienie głosów wynika przynajmniej z treści źródła i jego obecnego stanu.

Pozostaje jeszcze do omówienia kwestja podłożenia tekstu. Niżej podaliśmy pieśń naszą z podkładem tekstu tylko aproksymatywnym, powodując się faktem, iż w zabytku naszym niema mowy o „podłożeniu“ tekstu we właściwem tego słowa

[9]) Por. J. Wolfa „Handbuch der Nationskunde“, tom I, str. 385.

znaczeniu, i to bądź podłożeniu starannem bądź niestarannem. Tekst jest wpisany pomiędzy dwoma głosami, a więc pod głosem górnym, ale nie dowolności, wynikające z tego, że ilość nut nie odpowiada ilości zgłosek i że prawa podkładu tekstu nie dadzą się zastosować w sposób normatywny, nie mówiąc już o tem, że pewne miejsca tekstu pozostają niewyjaśnione. Zastosowanie tekstu Horteryna również nie rozwiązuje problemu.

Po dokonaniu pewnych bardzo nieznacznych korektur w położeniu wartości poszczególnych nut, o czem mowa w dalszym ciągu pracy, przedstawia się pieśń nasza z zastosowaniem kluczy nowszych następująco:



(Uwaga. Podobne dowolności prozodyczne spotykamy także w pieśniach XVI wieku, niekiedy nie dające się uniknąć).

(UWAGA. Podobne dowolności prozodyczne spotykamy także w pieśniach XVI wieku, niekiedy nie dające się uniknąć).

W przebiegu mało czytelnego niekiedy tekstu nutowego nie znajdujemy zbyt wiele omyłek pisarskich, polegających na mylnem lub niedokładnem oznaczeniu wartości nut lub ich nieodpowiedniem umieszczeniu na linjach lub między linjami. Próby skorygowania miejsc wątpliwych (zazwyczaj przez analogję) nie natrafiły na opór przystosowaniu zasad prowadzenia głosów według uregulowanego kontrapunktu staroklasycznego, jak się niebawem przekonamy.

W melodyce głosów naszej pieśni zauważamy wielką płynność, niekiedy nawet polor linearny o charakterze nawskróś wokalnym. Nie znajdujemy też ani zabronionych już wówczas interwałów i ich następstw, ani też archaicznych cech, właściwych melodyce epoki poprzedniej, liczącej się z wpływami instrumentalnych licencyj. Zalety te stawiają pieśń naszą wyżej od dwóch innych, wyżej wymienionych trzygłosowych pieśni polskich z drugiej połowy XV wieku. Wpływ i rezultat dążeń ku wokalizacji melodyki, także w niższych głosach, jest najzupełniej widoczny. Jest on widoczny także w dwóch innych pieśniach, ale pieśń nasza, może dlatego że dwugłosowa, nie zawiera takich następst interwałów, jak n. p. contratenor pieśni „Chwała Tobie gospodzinie", gdzie występują (t. 10 12) cztery tercjowe interwały po sobie w tym samym kierunku, tworząc razem obręb nony. Nie brak pewnych archaicznych cech w naszej pieśni co do melodycznych kadencyj. Mowa o t. zw. sekście Landina, którą zauważamy w takcie 10—11 głosu altowego. Modyfikację tego szczegółu znajdujemy też w takcie 3 – 4 głosu sopranowego. Kadencje takie przeszły jeszcze do muzyki wielogłosowej z początku XVI wieku, a sporadycznie zdarzają się i później.

Pieśń nasza nie posiada „tenoru" równonutowego. W obydwóch głosach przeważa wprawdzie stosowanie „nuty przeciw nucie", ale zdarzają się też ożywiające rytmikę częste nuty przejściowe i synkopy, oraz rytmy punktowane. Obydwa głosy są bardzo śpiewne i prawie zupełnie równouprawnione. W którym jednak głosie mieśc się melodja główna, tego nie jesteśmy w możności ocenić, przynajmniej na razie, z braku wydania pieśni polskich wzgl. w Polsce śpiewanych w średniowieczu. Skłaniam się do uznania głosu niższego za melodję główną, przynajmniej w I części, a to ze względu na większą śpiewność i bardziej spokojną równość i płynność melodyczną, gdy tymczasem przeciw głosowi górnemu przemawiałaby pewna, dość uderzająca monotonja między 2 i 5 taktem. W drugiej natomiast części zyskuje widoczną przewagę głos górny do taktu 10, poczem jednak popada powrotnie w monotonję i nawet pewien niepokój w kontrapunktowaniu, zresztą nie obcy najwybitniejszym ówczesnym mistrzom szkoły niederlandzkiej, i to w o wiele znaczniejszej mierze.

Tonacja naszej pieśni jest miksolidyjska. Brakujące w rękopisie akcydencje takt 1, 6, 10 i 17) zostały uzupełnione. Nadto spotykamy kadencję jońską i dorycką. Zauważyć ponadto należy, że ostatnia kadencja (miksolidyjska) nie kończy się na „mocnej" części taktu, co w XV wieku zdarza się bardzo często.

Co do techniki kontrapunktycznej nasuwa się kilka uwag. Braku równoległych kwint i oktaw nie zaliczymy wprawdzie do szczególnych w tym czasie zalet naszego zabytku, w przeciwieństwie do innych 2 pieśni. Nie uczynimy tego nawet ze względu na to, że błędy takie zachodzą w różnego technicznego typu opracowaniach „libri generationum", zawartych w krakowskich rękopisach z ostatniej ćwierci XV wieku (zespoły 3- i 4-głosowe) i że znajdujemy je także w muzyce niemieckiej z tegoż okresu, i to nawet w trzygłosowych utworach (n. p. w rękopisie I quarto 466 bibljoteki uniw. we Wrocławiu). Rzecz prosta, że nie brak natomiast kwint wziętych ruchem prostym lub opóźnionych (takt 3 i 5), w połączeniu z rozwiązaniem kwarty na kwintę, nie według prawa dopuszczającego do następstwa tych współbrzmień właśnie w dwugłosie.

Także traktowanie dyssonansów wymaga kilka uwag, łącznie ze wskazaniem dokonanych przez nas korektur. Są one następujące:

1) Takt 3—4: przy zachowaniu nuty „d" w głosie niższym jako „semibrevis„ (nuta „cała") według oryginału, powstałaby septyma, rozwiązująca się mylnie na oktawę, natomiast po zamianie jej na półnutę i po zamianie następującej po niej nuty „c" na nutę całą, otrzymujemy normalne wzięcie oktawy ruchem przeciwnym z kwinty (jej górny ton jest ową zmodyfikowaną „sekstą Landina"), jak to widzimy w wielu zabytkach już I połowy XV wieku.

2) Takt 11: jest to najbardziej problematyczne miejsce w pieśni. Według oryginału następstwo wartości nut w głosie górnym powinno być ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩, przez co jednakże powstałby na drugiej części taktu dyssonans wzięty skokiem przez głos dolny; po zmianie wartości w porządku widocznym w transkrypcji naszej uchylono ten błąd (przez analogję z rytmiką taktu 16).

3) Takt 12: w oryginale znajdują się w głosie niższym tony „c" i „h", przez co powstaje później odskok z dyssonansu, przy zamianie tych tonów na „d" i „c" błąd znika, bo „d" nabiera charakteru nuty przejściowej.

4) Takt 16: w głosie niższym zachowano wartość nuty „d" i (półnuta) dodany do niej punkt a zmniejszając o połowę wartość nuty „c", a to przez analogię z rytmiką głosu górnego i poprzedniego taktu głosu niższego; uchyla to 2 równoległe kwarty, w dwugłosie uregulowanym niemożliwe.

5) Takt 16: nutę „g" oryginału (głos dolny) zamieniono na „h", co wynika w sposób oczywisty z tego, że głos dolny tworzy z górnym imitację, zachowującą w tym charakterze kolejne następstwo interwałów według wzoru, o ile tę zmianę przeprowadzimy, nadto uchylamy przez to wzięcie kwinty czystej ruchem prostym.

Wobec niedbałego zanotowania głosów pieśni uważamy te szczegóły za niewątpliwe myłki kopisty, w które wogóle obfitują rękopisy XV wieku. Jest to tem bardziej prawdopodobne, że analogiczne i wszelkie inne dyssonansy są w pieśni naszej traktowane prawidłowo.

Pieśń nasza rozpada się na wyraźnie w rękopisie zaznaczone dwie części z powtórzeniem. Schemat formalny da się wyrazić jako 7 i 11 taktów, przyczem w pierwszych 7 taktach odczuwamy cezurę na początku taktu 11 i 13. Pierwsza i druga część pieśni różnią się co do techniki opracowania. W drugiej części znajdujemy przewagę imitacyjnego prowadzenia głosów, które w części I. tylko nieznacznie występują między 2 i 3 taktem. Natomiast w części drugiej zauważamy imitację w kwincie w odległości nuty całej (takt 7—9), imitację w oktawie w odległości nuty całej (takt 13—14) i imitację w kwarcie (w kwincie dolnej) w odległości nuty ćwierciowej, jako rodzaj stretta (takt 14—17) ze zmianą wartości w dalszym przebiegu głosu dolnego jako imitującego. Druga część pieśni przedstawia się zatem o wiele bardziej interesująco, gdyż w niej zainteresowane są zarówno różne kadencje jak i różne imitacje. Dwie inne pieśni polskie (zbadane dokładne przer D-ra Reissa) nie zawierają prawie imitacji (w „Chwała Tobie gospodynie", t. 10 – 12). Mimo to nie uznamy naszej pieśni za najstarszy zabytek obfitszej techniki imitacyjnej w Polsce. Już Mikołaj z Radomia (ok. 1420 — 1430) i inni dotąd nie znani współcześni polscy twórcy posługują się imitacjami i to dość urozmaiconemi. Nie mniej jednak pieśń nasza jest cennym zabytkiem jako tego właśnie rodzaju forma z tekstem polskim. To, że nie rozpoczyna się ona imitacją, lecz wprowadza ten środek techniczny dopiero w przebiegu dalszym, leży zupełnie w duchu czasu i stylu. Nawet motetowo opracowane utwory w ostatniej ćwierci XV wieku nie zawsze umieszczają wówczas imitację na początku kompozycji, lecz zaczynają równocześnie wszystkiemi głosami, nawet wówczas, gdy — podobnie jak to widzimy w naszej pieśni — nie są oparte na izorytmicznym (równonutowym) tenorze.

Zespół tylu omawianych wyżej zalet melodycznych i technicznych w naszej pieśni zapewnia jej wyższą rangę wśród zabytków polskich z przed roku 1500. Nie dorównuje jej inny dwugłosowy zabytek polski, z tych samych prawdopodobnie czasów pochodzący, a mianowicie hymn „Jezus Chrystus nostra salus" z rękop. 554 (str. 172)

bibljoteki Jagiellońskiej w Krakowie. Widzimy w nim wśród innych błędów szereg kwint równoległych, jak zresztą w innych zabytkach polskich z drugiej połowy XV a także z XVI wieku.

Chodzi obecnie o oznaczenie historycznego położenia naszej pieśni wśród dotychczasowych zabytków muzyki polskiej z XV wieku. Niestety tych zabytków jest tak mało, iż ilość ich nie wystarczy do poczynienia wniosków ogólniejszych. Jednakże odnośnie do historji naszej pieśni wielogłosowej można sprostować pogląd wyrażony przez D-ra Reissa w jego cennej pracy o 2 wspomnianych wyżej pieśniach, oraz w pracy o Jerzym Libanie. Autor ten twierdzi, iż „nieliczne zabytki XV wieku świadczą, że wielogłosowa pieśń kościelna (odpowiedniejsze wyrażenie byłoby: pieśń religijna) skłaniała się ku fakturze homofonicznej, opartej na zasadzie nota contra notam" i powołuje się na dwie pieśni z r. 1455 wzgl. 1460. Nie można zaprzeczyć, iż pieśni opracowanych homofonicznie było z pewnością więcej, niż te, które się zachowały. Ze względu jednak na pieśń „O najdroższym kwiatku" twierdzenie to jest problematyczne. Wszak pieśń nasza, obfitująca wprawdzie w homofoniczne fragmenty, posługuje się już środkami, które — jako imitacyjne i nie stosowane oszczędnie, nawet w tak niewielkim utworze – należą do kunsztowniejszej techniki a niewątpliwie izorytmiczna niekiedy homofonja jej jest melodycznie polifonją z zastosowaniem praw I gatunku kontrapunktu. Posiadamy zatem zabytek, który dowodzi, że w polskiej pieśni religijnej w II połowie XV wieku posługiwano juz bogatszemi środkami imitacyjnemi, nie tylko homofonją. I w tem właśnie leży wielka wartość historyczna tej pieśni poza czysto twórczemi, artystycznemi znamionami talentu nieznanego jej kompozytora. Stanowi ona etap przejściowy między 2 starszemi pieśniami (ok. 1490) a tą pieśnią polską wielogłosową XVI wieku, która przyswoi sobie środki motetowej techniki (podobnie jak n. p. w Niemczech), obok tego kierunku pieśni, w którego tendencji leżała homofonja. A wreszcie i 2 pieśni z r. 1455—1460 nie odznaczają się specjalną tendencyjnością w swej technice homofonicznej, bynajmniej nie stosowanej „ad hoc", ponieważ w czasie ich powstania styl homofoniczny I szkoły niderlandzkiej był stylem epoki. Z tym stylem nasza pieśń ma pewne archaiczne szczegóły wspólne (p. wyżej), ale jej melodyka i jej technika sprawiają, że musimy pieśń naszą uznać za jedyną dotychczas znaną poprzedniczkę kierunku, jaki niektóre pieśni polskie reprezentują w Tabulaturze Jana z Lublina (ok. 1540), notującej pieśni wcześniej niż ona powstałe. Znajdujemy tam zaś zarówno pieśni homofoniczne, jak i polifoniczno-imitacyjne, jedne i drugie jako przedstawicielki dwóch równolegle obok siebie biegnących kierunków. Kierunki te dadzą się stwierdzić i w II połowie XVI wieku w rękopisach kościelnych niezależnych od „propagandy wyznaniowej" dyssydenckiej, i to rękopisach bardzo obszernych a dotychczas nieznanych szerszym kołom historyków muzyki polskiej.

We Lwowie, w r. 1925/1926.

Э. П.

Na temat życia wewnętrznego towarzystw śpiewaczych.

I.

Istnienie i rozwój każdego towarzystwa, jak wiadomo, uzależnione jest od szeregu czynników, które przy odpowiedniem wzajemnem ustosunkowaniu się stwarzają warunki, sprzyjające osiąganiu zamierzonego celu. Materjalne korzyści, jakie czynniki współdziałające mogą osiągnąć są najsilniejszym bodźcem do działania: to też nie uchodzi naszej uwagi codzienne zjawisko, że im towarzystwo mniej daje korzyści materjalnych, tem istnienie jego i rozwój są bardziej narażone na zagładę. Cóż dopiero mówić o towarzystwach o podłożu ściśle ideowem — o towarzystwach amatorskich? Tu — można to śmiało powiedzieć — wszystko spoczywa na jednostkach, które dają bezinteresownie pewną sumę swej pracy dla umiłowanej sprawy. Pomijam motywy wewnętrzne: obojętnem jest, czy dana osoba będzie pracować dla zaspokojenia swojej ambicji, czy w nadziei, iż otrzyma uznanie, odznaczenie i t. p. czy nawet możliwe pośrednie korzyści materjalne.

Na podłożu tych ogólnych zjawisk chciałbym zanalizować czynniki, które decydują o rozwoju towarzystw śpiewaczych. Pomijam towarzystwa śpiew. zawodowe, w których wszystkie czynniki współdziałające są zainteresowane materjalnie. Chcę mówić tylko o towarzystwach amatorskich, w których tylko jeden czynnik może być materjalnie zaiteresowany tj. dyrygent. Poza nim reszta zawsze daje swoją pracę bezinteresownie. Tymi dalszymi czynnikami to prezes i członkowie zarządu towarzystwa oraz członkowie zwyczajni. Przyjrzyjmy się po kolei tym czynnikom i zanalizujmy ich rolę w towarzystwie śpiewaczem.

Nie da się zaprzeczyć, że najważniejszym czynnikiem w chórze to dyrygent. Można śmiało zaryzykować twierdzenie, „jaki dyrygent, taki chór“. Z tytułu tej roli ciążą na nim największe obowiązki, a temsamem musi mieć przyznane szerokie uprawnienia. Obowiązki i prawa dyrygenta możnaby ująć w następujących punktach: 1. stosunek dyrygenta do prezesa towarzystwa, 2. stosunek do zarządu, 3. stosunek do komisji artystycznej, 4. stosunek do członków czynnych.

Kompetencje prezesa i dyrygenta muszą być ściśle rozgraniczone. Na pierwszym spoczywają sprawy administracyjne, na drugim sprawy artystyczne. Nie wolno za cenę szkody dla towarzystwa wprowadzać zamieszania w tych uprawnieniach. Jeden i drugi bowiem jest niejako organem wykonawczym zarządu i komisji artystycznej. Dyrygent powinien wchodzić z urzędu do towarzystwa z głosem doradczym w sprawach administracyjnych, a stanowczym w sprawach artystycznych. W szczególności nie można bez poważnej szkody dla towarzystwa decydować się na występ chóru, jeśli dyrygent się temu sprzeciwia. Jeżeli jednak zarząd zdecyduje jakąś sprawę, choćby zdaniem dyrygenta nawet niebezpieczną, dyrygent musi się podporządkować.

Jednym z ważniejszych czynników w chórze to Komisja Artystyczna, do której musi wchodzić z urzędu prezes i dyrygent towarzystwa. Komisja artystyczna jest regulatorem życia artystycznego towarzystwa śpiewaczego. Chroni go przed jednostronnym rozwojem, co mogłoby zajść, gdyby dyrygent sam decydował o doborze utworów przeznaczonych do produkcji, a z drugiej strony przychodzi z pomocą dyrygentowi w chwilach, kiedy ten nie może się zdecydować na nakreślenie programu pracy. Przedewszystkiem komisja artystyczna musi powstrzymywać dyrygenta-kompozytora przed stałem narzucaniem chórowi swoich utworów do produkcji. Zrozumiałem jest, iż dyrygent tą drogą pragnie zapoznać ogół ze swemi kompozycjami i podkreślić swą wartość twórczą, lecz nie wolno mu zapominać, iż niedopuszczalnem jest eksploatowanie chóru tam, gdzie może to być dla niego szkodliwe. Jeżeli dyrygent jest zdolnym kompozytorem, to pół biedy, ale przy miernotach to klęska tembardziej, że tacy są najzachłanniejsi w tym kierunku. Jest to kwestja najbardziej drażliwa, jaka może zajść w chórze zwłaszcza tam, gdzie dyrygent daje swą pracę bezinteresownie i gdzie towarzystwo ma wobec niego duże moralne zobowiązania. To też trzeba postępować bardzo oględnie, starając się nie dotknąć ambicji dyrygenta a jednocześnie powstrzymać od przekroczenia granic dopuszczalnych ze względu na dobro towarzystwa.

Z kolei przyjrzyjmy się stosunkowi dyrygenta do członków czynnych towarzystwa. Umyślnie zostawiłem sprecyzowanie tego zagadnienia na sam koniec, ponieważ uważam je za najważniejsze. Praktyka wykazuje, że najlepszemi chórami są te, których dyrygenci mają bezwzględne zaufanie swoich śpiewaków i których urok osobisty potrafi, jak magnes, przyciągać do towarzystwa. Nie wystarcy wysoka kultura muzyczna, wiedza fachowa, wybitne zdolności w prowadzeniu chóru, ale trzeba także umiejętności współżycia z rzeszą śpiewaczą. Dyrygent nie może siebie stawiać na niedostępnym piedestale, lecz musi się zbratać ze śpiewakami i stworzyć rodzinę śpiewacką, w której każdy znajdzie w dyrygencie surowego ojca, a jednocześnie życzliwego i serdecznego przyjaciela. Z takich to zespołów wspomnienia są niewygasłe i uczucia te znajdują tak wymowne ujście na jubileuszach i zjazdach śpiewaczych. Dyrygent musi posiadać umiejętność trzymania chóru w karności. Na próbie jest dyktatorem i tu niedopuszczalną jest bezwarunkowo ingerencja członków zarządu czy nawet prezesa. Utrzymanie karności nie może jednak ujawniać się w brutalnem lub sprawiającem przykrość zwracaniu uwagi jednostkom czy poszczególnym głosom na złe wykonanie jakiejś frazy, lecz postępowanie powinna cechować ogledność, by nie dotknąć kogoś, nie zrazić śpiewaków zwłaszcza początkujących. Niejednokrotnie uwaga dyrygenta w formie dowcipu czy żartu więcej dokaże, niż rzucanie się i wymyślanie podniesionym i zdenerwowanym tonem, co bardzo często wywołuje reakcję i osłabia autorytet dyrygenta. Ostrożność nie może jednak graniczyć z brakiem stanowczości, której dyrygentowi nie powinno brakować zwłaszcza tam gdzie chór staje wobec zagadnienia, czy w produkcji mają brać udział śpiewacy niedostatecznie przygotowani. Tu powinno się ustępować przed zasadą, że w występie nie mogą uczestniczyć ci, którzy lekceważyli sobie ćwiczenia, nie uczęszczali na nie, a chętnie natomiast spieszą na występy w roli przeszkadzających statystów. Może to mieć ten skutek, że ten i ów odpadnie, lecz ci, co pozostaną, będą na przyszłość ostrożniejsi. Siła chóru leży nie w ilości śpiewaków, lecz w ich jakości i w ześpiewaniu. Cóż z tego, że na estradę wyjdzie pięćdziesięciu śpiewaków, skoro połowa tylko „markuje" lub, co gorsza, fałszuje i obniża w tonacji. Jedną z najważniejszych zalet dyrygenta, to umiejętność rozbudzenia wśród śpiewaków zainteresowania do opracowywanego utworu i nie nużenia podczas ćwiczeń. Niema gorszej rzeczy, jak nieznośnie piłowanie tego samego utworu przez godzinę lub nawet dwie, nie dając możności wyładowania się w pieśni już choćby jako tako znanej. Wkuwanie się jest nieraz konieczne zwłaszcza przed występem, choć i tu można wprowadzić pewną rozmaitość, przeplatając przynajmniej dwa lub trzy utwory. W codziennem jednak życiu towarzystwa śpiewaczego można tak rozłożyć program zamierzonych produkcji, że uniknie się znużenia, a wzbudzi zainteresowanie i pogłębi zamiłowanie do śpiewu chóralnego, na czem nam — niestety — nie zbywa. Wyobrażam to sobie — co zresztą nie jest nowością i co się w praktyce z powodzeniem stosuje — ćwiczenia rozłożone w ten sposób, że na początku próby dyrygent przegrywa utwór jeszcze nieznany, a wszyscy, patrząc w nuty i wsłuchując się w harmonję, wyrabiają sobie pojęcie o danym utworze. Po przegraniu jedno — lub dwurazowem, przy milczeniu całego chóru, zaczynają wszystkie głosy próbować śpiewać, wyławiając swoją partję graną na fortepianie. Na daną próbę to wystarczy. Teraz należałoby przejść do utworu, z którym na poprzedniej próbie uczyniono to, co uczyniono na danej próbie z utworem odłożonym już na próbę następną. Tu zaczyna się praca. Nie będę poruszał kwestji co jest lepszem, czy ćwiczenia pojedyńczymi głosami, czy po kilka głosów razem, czy okresami, czy całością utworu, ponieważ są to sprawy zależne z jednej strony od trudności utworu, z drugiej od stopnia wyrobienia chóru. W każdym razie trzeba zważać na to, by w odpowiednim momencie przerwać tę pracę i przejść do utworu, który się już jako tako umie, a który wymaga tylko wykończenia. Odśpiewaniem pieśni ulubionej zamknąć ćwiczenia a rzesza śpiewacza pod dobrem wrażeniem się rozejdzie i z ochotą na ćwiczenia następne przyjdzie.

Czy przyjdzie?... Jest to pytanie, które nurtuje prezesa i zarząd w chwili, kiedy ma się zdecydować na urządzenie własnego koncertu lub przyjęcie współudziału. Kto był prezesem chóru wie doskonale, jak niemiłą jest ta rola i ile nerwów kosztuje? Wytwarza się niejednokrotnie dziwny stosunek. Śpiewacy zachowują się tak, jak gdyby komuś uprzejmość wyświadczali przez przyjście na próbę i prośby prezesa czy sekretarza uważają jako coś naturalnego, zapominając o tem, że ten prezes czy członek zarządu, prócz tego, że sam śpiewa, daje bezinteresownie sumę swojej pracy dla celów administracyjnych towarzystwa. Stąd w wielu towarzystwach to odżegnywanie się od wszelkich godności. To też zadaniem pre-

zesa i zarządu powinno być dążenie do postawienia chóru na takim poziomie, by śpiewacy ubiegali się o zaszczyt należenia do niego. Wtenczas proszenie odpadnie. Trudno mówić o warunkach rozwoju towarzystwa, gdyż są to sprawy wymykające się z pod szablonów. Nie od rzeczy jednak będzie, jeśli się zaznaczy, że jednym z kardynalnych warunków takich to jak najczęstsze występy publiczne, czy nawet w zamkniętem kole. Jest to bardzo pożądane wyładowanie energji, a zarazem nabranie otuchy do dalszych sukcesów lub poprawy usterek, jakie popełniono, a jakie prasa życzliwie — podkreślam życzliwie — towarzystwu wytknęła. Tu nie mogę powstrzymać się od gorzkiej uwagi pod adresem naszej prasy tak codziennej jak i fachowej. Podczas gdy całe szpalty poświęca się sportowi co zresztą należy z uznaniem podnieść, nie znajdzie się nawet kącika na zamieszczenie komunikatu tego czy innego chóru, czy związku śpiewaczego, czy nawet Rady Naczelnej Zjednoczenia Polskich Związków i Muzycznych, a występy towarzystw śpiewaczych pomija się milczeniem lub w najlepszym razie zanotuje się, że „chór śpiewał“ ale co i jak śpiewał, toby już było za wiele. A przecież nie można zaprzeczyć, że śpiew chóralny ma nie mniejsze znaczenie, niż bieg na przełaj lub granie w piłkę nożną. Miejmy nadzieję, że przyszłość i dla nas będzie łaskawszą, a tymczasem wróćmy do tematu.

Nie podobna tu rozwodzić się nad sposobami, jakimi może zarząd dążyć do rozwoju towarzystwa w kierunku zyskiwania coraz większej ilości członków: warto jednak wspomnieć, że w pomoc tu mogą przyjść wycieczki wspólne, tzw. „Komersy“ czyli wspólne „pośpiewania“ przy bigosie i szklaneczce piwa, branie udziału w zjazdach i zawodach śpiewaczych itp.

A teraz nakoniec odezwa do śpiewaków! Żyjemy w epoce mody uczenia się śpiewu solowego. Tak, jak dawniej modnem było bębnienie w fortepian, tak teraz modnem jest rozdzieranie uszu swoim bliźnim. Byłoby to chwalebnem, gdyby przynajmniej dziewięćdziesiąt procent tych nieszczęśliwców mógł sobie uświadomić, że prędzej mu włosy na dłoni wyrosną, niż zostanie śpiewakiem czy śpiewaczką operową czy estradową. Przy takiem uświadomieniu cenne swoje walory mógłby ten i ów wykorzystać w śpiewie chóralnym. Tu jednak napotyka się na przeszkodę ze strony profesorów śpiewu, którzy jako pierwszy warunek do zostania artystą uważają zaprzestanie śpiewu w chórach, bo to „zniszczy emisję“, głos zedrze „nadwyręży piana“ i czego tam jeszcze nie zrobi? Zapomina jednak ten profesor, że nic tak nie umuzykalnia, jak właśnie śpiewanie w zespołach. Twierdzenie o zdzieraniu głosu, o niszczeniu emisji itp. nie wytrzymuje krytyki, ponieważ przeczą temu przykłady, jakie mamy na wielu nawet współczesnych śpiewakach, którzy na znakomitych śpiewaków operowych wyrośli właśnie w chórach i którzy tak są biegli w nutach i tak muzykalni, że po jednej próbie potrafią swego kolegę zastąpić w operze nawet w partji czołowej. Nie będę wymieniał nazwisk, ponieważ wśród braci śpiewaczej są dobrze znane. Ciekawych odeszlę choćby do historji „Krakowskiego Chóru Akademickiego“. Taka biedna ofiara niesumienności profesora chodzi latami do niego, wydziera się, potem idzie do drugiego, ten mu obiecuje naprawić to, co tamten zepsuł i tak wkółko aż w końcu sam przekona się, że go łudzono i zniechęcony przestaje zupełnie śpiewać. Czy nam nie wstyd, że w Warszawie np. mamy tylko jeden chór mieszany i najwyżej cztery czy pięc chórów męskich, które można z przyjemnością posłuchać?

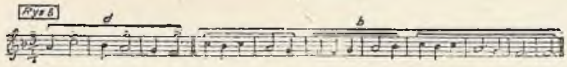
A więc gorący apel do śpiewaków! Wstępujcie, jak najliczniej do towarzystw śpiewaczych, które wam wiele miłych chwil w życiu przysporzą a unikniecie rozgoryczenia, jakie wami może owładnąć, skoro przekonacie się, iż nie było wam danem znaleść się w tym znikomym odsetku śpiewaków zawodowych.

WŁ. BURKATH (Warszawa). (Dokończenie).

Z badań nad budową muzyczną pieśni litewskiej.

Jeszcze więcej uwag nasuwa się przy badaniu strony muzycznej — melodji dajn litewskich. Tu przedewszystkiem należy wyróżnić, jako najdawniejsze z nich te, których tonacja opiera się na gamach greckich. Niejednokrotnie w danym przypadku momentem decydującym przy charakterystyce tych melodji jest kadencja. (A. I. 1217, 1650, 45) i inne. Trzy z pośród kilkudziesięciu (53) dajn najstarszych są wyrazem dawnego systemu gam. Zwłaszcza pierwsza, oparta na tonacji hypolidyjskiej (F—f); melodja jej obraca się przeważnie w obrębie pierwszego

tetrachordu (patrz rysunek 8-my), zakończenie zaś — na tonice. Przytem sposób rozwinięcia następnika (b) nakształt figuracli synkopowanego tematu poprzednika zasługuje na przytoczenie powyższej melodji na rysunku:



Toniczne również są oba odcinki melodji (A. I. 1650), podstawą którego jest zdecydowana tonacja eolska (A—a), z charakterystycznem dla takowej zakończeniem (VII—I).

Również i teksty, w danym przypadku wyraźnie wiążące się z zamierzchłą starożytnością dajny, tudzież okrzyki „Lelumaj"[50]) (czy nie od Lelum?), a następnych dajnach zdają się świadczyć o zamierzchłej, przedchrześcijańskiej ich przeszłości. Kadencja oraz jej układ są również charakterystyczne dla dajny litewskiej z pierwszego okresu[51]). Nowsze (powstałe między XVII—XIX stuleciem) opierają się przeważnie mocno o daną tonację, dawniejsze zaś mają zazwyczaj zakończenie poprzednika, a częściej jeszcze końcową kadencję na stopniach: II., III., IV., VI., a nawet i na VII-ym. Wyrażają to kolejno wzory: A. I. 275; 774; 638; i wiele innych[52]). Nie są one jednak w zbiorze Juszkiewicza wyjątkami, wyjąwszy może wzór (A I. 682), o nader rzadkiej kadencji końcowej (III—II—VII) (!)). Jednocześnie na przykładach powyższych w dalszym ciągu zauważyć się daje nieforemność w budowie taktowej (siedmio, jedenasto takty!).

Typową cechą n o w e j d a j n y jest o k r e ś l o n a t o n a c j a.

W niewielu wypadkach znajdujemy ich dwie (niezawsze sobie pokrewne), w poprzedniku i następniku tej samej dajny.

Co zaś do budowy melodji, przeważa w nich kolejne (sekundy) lub conajmniej bliskie sobie następstwo dźwięków.

Najczęściej spotykają się pochody sekund, z większych interwali do kwinty włącznie; rzadsze są — seksty i interwale większe.

Skoki melodji zdarzają się w kadencji (w następniku). Wreszcie jedną z cech charakterystycznych dawniejszej dajny jest bądź rozpoczęcie jej od stopnia VI lub VII-go, bądź oparcie się na harmonji akordu septymowego (wielkiego) w poprzednikach. Do wyjątków natomiast należy zaliczyć używanie harmonji chromatycznej (!)[53]) oraz wyżej wzmiankowane przez nas zestawienie w jednej pieśni dwu (zwłaszcza oddalonych od siebie) tonacji muzycznych.

Jedna również tylko dajna (A. I. 1631) zawiera przedtakt (anacrusis); zjawisko prawie że niespotykane w pieśniarstwie ludowem ludów europejskich, a zwłaszcza — słowiańskiem. Obserwacje powyższe bliżej wyjaśni zbadanie poniżej wyszczególnionych przykładów zbioru (A. I. 234, 794, 338 i 1304), tudzież przypisów: 54—58).

Dalsze wzorce wskazują również na osobliwości tonacyjne przedewszystkiem. Są to dajny: A. I. 29, 1424, 663, 614, 1785 łącznie z przypisami objaśniającemi (59—63).

Następne przykłady wskazują nam na najrzadszą cechę dajn: łączenie w jednej pieśni d w u l u b w i ę c e j t o n a c j i. (A. I. 1050, 1012, 1631).

---

[50]) W tekstach litewskich dajn spotykamy nader często wyrazy i formy słowne, świadczące o ich pogańskiej jeszcze przeszłości. Tak np. w dajni (A. I. 1650) słowa te; „Du brolelin kuniqus, du brolelin uredus.." oznaczają: „dwóch braci kapłanów (kuniqus), a dwóch— „lewitów" czyli zastępców świątecznych Tekst ten świadczy o wczesnym nader okresie, pogańskim, Litwy. Okrzyki. zapewne na cześć bóstwa „Lelum" wznoszone. Podobnie i w pieśniach polskich tego okresu.

[51]) Te kadencje występują w zbiorze X· A. Juszkiewicza w ogromnej ilości i na wszystkich stopniach pauzy.

[52]) Fakt, że w wieku XVI-ym na Litwie, (z którego to okresu czasu pochodzi zapewne muzyczne ukształtowanie się najdawniejszych melodji dajnowych) niezauważamy śladów gamy chińskiej pięciotonowej, potwierdzają licznie zebrane w antologji. Juszkiewicza melodeji itewskie.

[53]) Przy porównaniu tej wdzięcznej melodji rytmicznym wzorem zasadniczym dajny zauważamy przy jej mocnem oparciu o tonację majorową, rytmikę pełną wdzięku. Potwierdza to również rozbiór strof tekstu. Interwale (w rzutach) nie przekraczają kwarty.

[54]) Wzór ten kolejny (A I. 224) jest podkreśleniem symetrji frazy w obu częściach.

[55]) Skoki melodyjne większe: oktawa, kwarty i kwinty; quasi imitacja!

[56]) W przykładzie tym oprócz skoku o sekstę i gamy (takty 7—11) zasługują na uwagi kadencje: I—IV - V—I.

[57]) To samo w poprzedniku.

[58]) Porównaj z przykładem A. I. 173, gdzie poza rytmiką podkreślam niezwykłe w pieśni ludowej skoki melodji (V—VIII) w taktach 4. i 5.

[59]) Tonacja minorowa a-moll, wzgl. — eolska. Zaczęcie od stopnia VI-go.

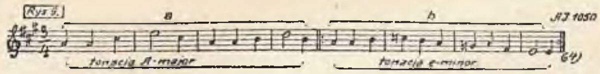
[60]) Typowy wzór rozwoju melodji na akordzie septymowym majoru. Liczne przykłady u. A. I. NN: 663, 715, 750, 752, 1740

[61]) To samo w minorze.

[62]) Połączenie majoru z minorem. Rzadki w p. lud. chromatyzm.

[63]) Niemal zagadka w pieśni lud. Może pozostałość raudowania? (płaczki). Patrz: Takty 5 i 6.

Rysunek poniższy przedstawia nam wzór takiego zestawienia tonacji: A-dur i E-moll:



Przykłady powyższe nie wyczerpują, rzecz prosta, wszystkich drobniejszych przypadków i zmian, jakim ulegała budowa melodyjna pieśni litewskiej.

Są to raczej t y p y, według których zbudowana jest przeważna ilość dajn. Wskazaliśmy tu również na rzadsze przypadki pochodu melodyjnego, bądź skoków djatonicznych, bądź wreszcie rzadko w pieśni ludowej spotykanej chromatyki lub przedtaktu[65]).

Obfity zbiór ks. Antoniego Juszkiewicza zawiera wpośród swoich 1780 melodji przeszło połowę (912) warjantów tychże, zwłaszcza w dziedzinie pieśni weselnych.

Niejednokrotnie te warjanty różnią się między sobą w bardzo nieznacznym stopniu (patrz A. I. 682 i 689).

Pod względem pochodzenia swojego i zastosowania, na pierwszy plan występują d a j n y w e s e l n e, ściśle związane z odp. obchodami[66]).

Jedną z najstarszych jest „p i e ś ń o r u c i e", być może przejęta z Polski (w tekście)[67]) śpiewana przez chór dziewcząt w tak zwany „wielki wieczór" (dziewiczy), w czasie przygotowywania ozdób dla swatów[68]).

Pieśń ta z natury rzeczy jako śpiewana na całej ziemi litewskiej wyraziła się sporą ilością warjantów.

Jeszcze w r. 1890 prof. Baudoin de Courtenay wydał dwie melodje do tej tradycyjnej pieśni[69]).

Powstałe melodje weselne, których około dwustu (193) zawiera zbiór Juszkiewicza, odnoszą się do całokształtu uroczystości weselnych i zawierają tyleż warjantów.

Najbardziej charakterystyczne są t. zw. „m e l o d j e h u l a s z c z e" z tegoż obchodu weselnego a to z uwagi na ich ruch melodyjny i humor; często spotykamy tu okrzyki w tekstach zbliżające je do starofrancuskich „chausons à boire". (A. I. 890 i 8 warjantów; A. I. 1240 i w. innych). Jak to uprzednio zaznaczyliśmy, dajny jako takie można uważać za twórczość oryginalną ludu litewskiego.

Jednakowoż niewielka ilość ich i to zwłaszcza należąca do dzieła pieśni wojennych i tanecznych zdradza wyraźnie wpływy mieszane kultury państw ościennych: dawnej Rusi i Polski. Wpływy te jeżeli idzie o Ruś odnoszą się przeważnie do dwu znanych tam tematów pieśni „Po dorozi żuk, żuk..." (A. I. 1781) oraz „Ach ta moja chata skraju..." (A. I. 61) tudzież przykładami mogą służyć dziesiątki ich warjantów: (A. I. 726, 916, 922, 1233, 1319, 1320, 1692; etc.)[70]).

Co się tyczy w p ł y w ó w p o l s k i c h, ostatnie wyrażają się bądź w typowych dla naszej pieśni zakończeniach polonezowych (patrz A. I. 73), albo też w rytmie tanecznym, jak mazur (A. I. 69), będących echem naszych tańców dworskich XVIII-go stulecia (przypisy: 71 i 72).

Te nieliczne wyjątki nie osłabiają oczywiście twierdzenia o oryginalności i wysokich walorach folklorystycznych i muzycznych dajny litewskiej. Nieliczne a w pełni uzasadnione wpływy ludów ościennych raczej potwierdzają powyższą zasadę.

P i e ś n i w o j s k o w e, nader nieliczne[73]).

---

64) Możnaby też uważać następnik tej dajny jako zejście do dominanty (e) przy jednoczesnem obniżeniu VI i VII stopnia. Przykład następny jest wyrazem tonacji chwiejnej, jednoczesności dwu trybów.

65) Bardzo rzadki wyjątek. Odbitki (anacrusis) nie spotykałem w żadnej innej dajnie litewskiej.

66) Ten temat wymagałby osobnego studjum muzycznego analogicznego z dziełem Juszkiewicza: Svotbinė Reda Vielonycin Lietuvin.

67) Aleksander Brückner. O wpływach polskich na Litwie.

68) Teksty w „Liet-Svotbin-Dainos" A. Juszkiewicza (1883), lib. cit. str. 383-4. Wieczór ten nazywa się na Litwie: „Didvakaras"

69) Porównaćby można jedynie melodję, spisaną przez Varpelisa z polskim wzorem pieśni: „Siałam rotę..." (ukł. Maszyńskiego". Te dwie melodje do jednego tekstu nie są warjantami. Każda z nich posiada odrębne cechy tonacji i rytmu.

70) Zwłaszcza — pierwszego tematu.

71) Analogiczny w kadencji jest A. I. 823: wzór piosenki hulaszczej Tekst nie dający się przetłumaczyć (!)

72) Już danie słowa tekstu tej dajny („A gdy zaczniemy królowi służyć...) świadczą o polskich wpływach tego okresu. W następniku: wybitny rytm mazurkowy. Kolberg. lib. cit.

73) Litwin, z natury swojej nie odznaczał się nigdy wojowniczością. Wszystkie motywy „wojskowe" (A. I: 46, 102, 508, 830 i t. p. są muzycznie słabsze, a teksty wyraźnie o polskiej służbie wojskowej wzmiankują. Patrz A. I. 46.

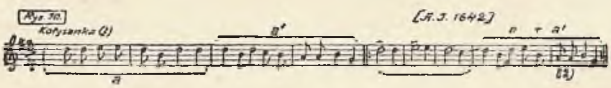
Melodja pieśni litewskiej, urozmaicona w rytmie za pośrednictwem układu trzy, pięciu lub siedmiotaktowego[74]), czy też przez synkopy, jest zjawiskiem w pieśniarstwie ludowem europejskiem, cennem i osobliwem.

Cały szereg kolejno omówionych przez nas zdań nieforemnych świadczy o uniezależnieniu formy, o niczem nie skrępowanej fantazji twórczej ludu litewskiego. Brak przykładów oparcia się o gamę pięciotonową różni te zabytki dawnej dajny litewskiej od wcześniejszych, znanych nam zbiorów pieśni polskiej. Poza wskazanymi typami i warjantami poszczególnych melodji udało nam się odnaleść spory szereg zdań muzycznych, odznaczających się nietylko już budowy symetrycznej frazy czy — nieregularną, lecz zasługującego przez rozwinięcie tematyczne melodji na miano piękna, niemal — kompozycji ludowej.

Nie mając możności pomnożenia bezpośrednio rysunków, podaję na końcu ich numerację[75]), ograniczając się jedną z najpiękniejszych melodji całego zbioru (A. I. 1742) o rytmie i charakterze kołysanki.

Inne przykłady: (A. I. 1048, 785, 1043, 179, 139, 271 i wspomniany już 1642)[76]).

Powyższy szereg przykładów wyczerpuje w zasadzie temat naszych rozważań. (stosownie do numeracji wyż. przepisy: 77—82).



Na tym ostatnim, o wysokiej wartości tematycznym przykładzie kończymy studjum niniejsze.

Nie mając bynajmniej pretensji do wyczerpania przedmiotu, wymagającego, z uwagi na swoją liczebność kilku poszczególnych opracowań, stosownie do rodzaju pieśni, miałem tu jedynie na celu przedewszystkiem wskazanie ogółowi muzycznemu nieznanych, czy — zapoznanych z kursów Juszkiewicza, jako podstawy tych rozważań, tudzież wyszczególnienie nieco szersze, niż to przed ćwierćwiekiem uczynił ś. p. Zygmunt Noskowski[83]) szeregu typów muzycznych, jakie przedstawiają melodje dajny litewskiej, oraz pewnych zasadniczych cech ich konstrukcji.

Największym natomiast brakiem zarówno tej pracy, jak i — zbiorów ks. Juszkiewicza[84]), to — niemożność odtworzenia melodji litewskich w szacie im właściwej — wielogłosowej.

Wobec tego ginie dla muzykologa sposobność wyprowadzenia analogicznych praw konstrukcji polifonicznej pieśni, w jakiej są one wszakże stale wykonywane na terytorjum Litwy.

Brak dostatecznych źródeł i niemożność stwierdzenia, ile na tem polu zdziałano na odciętem politycznie terytorjum Litwy kowieńskiej był im również niemałą w pracy przeszkodą.

Niemniej pisząc te słowa, muszę bezstronnie stwierdzić, że inwencja muzyczna litewska, różniąca się zasadniczo od polskiej swoją budową tonacyjną i rytmiczną (zwłaszcza. gdy idzie o dajnę ludową — oryginalna) w przeciwstawieniu do pieśni religijnej — zasługuje na bliższe, a wyczerpujące opracowanie muzykologiczne.

Również i raudy, dotąd nie zebrane[85]), wpływy których zauważyliśmy w dajnach, jako znacznie bardziej od nich starożytne, oczekują na opracowanie.

Zasada estetyczna i „unitas in varietate“, czyli w danym przypadku: umiar i równowaga przy dużej rozmaitości środków najlepiej, mojem zdaniem określa utwory bezimiennych autorów ludowej pieśni litewskiej.

Pisałem w l. 1925/26.

(Koniec).

---

74) Oraz ich wielokrotnej.
75) *a* i *b*: dwa odcinki tematu, podwojone są w rytmie następnika (ze zb. wł.).
76) Wzór tematyczny: (a+6) + 4 + (a+6). Czterotakt środkowy = zdanie poboczne.
77) Uparcie powtarzający się motyw (a. a¹, a² i a³).
79) Tematu w h-moll użył M. Karłowicz w „Rapsodji litewskiej“.
80) Ładny rzut melodyjny (a); w następniku zaś pewna przeróbka tematyczna.
81) Utarte w dajnie lit. zejście z minoru na odp. major.
82) Najpiękniejsza z melodji w zbiorze (A. I. 1642). Cechuje ją rozmaitość stopni i ładny układ: (a + a¹+3+a).
83) W przedmowie do wydania melodji Juszk. lib. cit. 1899.
84) liber. cit.
85) Do roku 1921. Późniejszy stan wyd. muz. na Litwie jest mi nieznany.

Kronika muzyczna.

POZNAŃ.

W związku z przypadającą w roku bieżącym stuletnią rocznicą śmierci najwybitniejszego przedstawiciela muzyki epoki klasycznej i zarazem jednego z pierwszych zwiastunów romantyzmu — Ludwika van Beethovena (1770 do 1827) we wszystkich niemal większych ośrodkach kulturalnych świata odbył się szereg uroczystości muzycznych, poświęconych twórczości i pamięci wielkiego kompozytora i człowieka. Wzorem innych miast, Poznań w miarę możności i rozporządzalnych środków wykonawczych uczcił tę wielką rocznicę kilkoma produkcjami muzycznemi, na program których złożyły się najcelniejsze arcydzieła nieśmiertelnego „mistrza z Bonn".

W Operze miejskiej wystawiono „Fidelio", orkiestra operowa pod batutą dyr. Stermicza i ze współudziałem p. Cywińskiej (śpiew) dała koncert symfoniczny; wykonano: uwerturę „Leonora Nr. 3", dwie symfonje (I C-dur i III Es-dur) i arję „Ah perfido". Pozatem, z artystów miejscowych wystąpili z koncertami beethovenowskiemi pp. G. Konatkowska, Zdz. Jahnke i Z. Lisicki, wszyscy troje profesorowie tutejszego państwowego konserwatorjum muzycznego. Recital fortepianowy p. Konatkowskiej odbył się dnia 17 lutego br. w sali Domu ewangielickiego. Znakomita artystka odtworzyła: trzy sonaty (Es-dur op. 27, C-dur op. 53 i C-moll op. 111), Rondo G-dur op. 51 Nr. 2, dwa walce i „eccossaisses"; zarówno poważny program, jak i jego wykonanie świadczyły o p. Konatkowskiej, jako o pianistce bardzo utalentowanej i obdarzonej wysoką inteligencją muzyczną. Niezmiernie rzadkiem zjawiskiem w naszym ubogim naogół ruchu koncertowym, zwłaszcza w zakresie muzyki zespołowej, był wieczór sonat skrzypcowych Beethovena w wykonaniu pp. Zdz. Jahnkego i Z. Lisickiego w dniu 12 marca w sali Domu ewangielickiego. Dwaj ci artyści, dzięki wielkiej kulturze muzycznej, gruntownemu opanowaniu instrumentu, wybitnej muzykalności i doskonałej znajomości literatury kameralnej stworzyli tak wspaniale brzmiący zespół, że poszczyciłby się nim mogło najbogatsze pod względem tradycji muzycznej środowisko kulturalne Wykonanie przez nich czterech sonat (A-dur op. 12, C-moll, G-dur i A-dur op. 47 „Kreutzerowska") było niezwykłą ucztą artystyczną i w całem tego słowa znaczeniu aktem hołdu dla genjuszu Beethovena.

Państwowe konserwatorjum muzyczne wPoznaniu powzięło bardzo szczeœliwą myśl uczczenia stulecia śmierci Wielkiego Symfonisty dwoma popisami publicznemi, poświęconemi wyłącznie owocom Jego natchnienia. Z zapowiedzianych na zakończenie roku szkolnego dwuch popisów—koncertów symfonicznych pod dyrekcją prof. prof. F. Nowowiejskiego i Wł. Raczkowskiego, pierwszy odbył się w dniu 14. maja b. r. w Auli Uniwersytetu. Orkiestra uczniowska (klasa prof. Nowowiejskiego) pod batutą F. Nowowiejskiego odegrała uwerturę „Egmont" i II symfonję D-dur nietylko poprawnie i w należytem tempie lecz z wielkim rozmachem i temperamentem. Jeżeli wziąć pod uwagę, że orkiestra ta jest organizmem bardzo jeszcze młodym (utworzona została w ciągu bieżącego roku szkolnego), śmiało przypuszczać można, że pod kierunkiem tak znakomitego muzyka i dyrygenta, jakim jest F. Nowowiejski, stanie się ona w niedalekiej przyszłości poważnym czynnikiem w ruchu koncertowym naszego miasta. Solistka koncertu. p. J. Zaklińska (klasa prof. Konatkowskiej) ładnym, pełnym tonem i sporym już zasobem umiejętności technicznej wykonała III koncert fortepianowy C-moll z towarzyszeniem orkiestry uczniowskiej. Na drugim popisie, odbytym w dniu 1 czerwca br. w Auli Uniwersytetu pod dyrekcją prof. Wł. Raczkowskiego chór uczniowski (klasa prof. Raczkowskiego), orkiestra uczniowska oraz soliści: prof. M. Zielińska-Łabędzińska (sopran), prof. M. Trąmpczyńska (alt), p. K. Bojarski (tenor) w zastępstwie niedysponowanego prof. M. Prawdzica i p. R. Hayzyng (bas, uczeń klasy prof. Prawdzica) w zastępstwie nieobecnego p. K. Urbanowicza wykonali Mszę C-dur op. 86 na chór, orkiestrę i głosy solowe; p. H. Wojciechowska (dyplom. kl. prof. Z. Jahnkego) odegrała koncert skrzypcowy D-dur z towarzyszeniem orkiestry. W wykonaniu Mszy największe i najtrudniejsze zadanie przypadło w udziale chórowi i należy stwierdzić, że z zadania swego wywiązał się chór naogół bardzo dobrze, wykazując znaczną sprawność i dając sobie nieźle radę z wielkiemi trudnościami utworu. Wybór dzieła i jego wykonanie świadczyły nader pochlebnie o wysokich aspiracjach odtwórczych prof. Raczkowskiego, kierownika i nauczyciela tego zespołu, muzyka niezwykle i wszechstronnie utalentowanego i świetnego dyrygenta Partję organów we „Mszy" wykonała prof.

G. Konatkowska. W koncercie skrzypcowym p. Wojciechowska ujawniła takie poważne zalety odtwórcze, jak: dobra technika, śpiewny i miły ton, szlachetność stylu i muzykalność. Oba popisy-koncerty symfoniczne były wydarzeniami artystycznemi o wybitniejszem znaczeniu i pozostawiły wrażenie bardzo dodatnie.

Niezależnie od produkcji muzycznych, poświęconych twórczości Beethovena odbył się dnia 8 maja br. w Auli Uniwersytetu koncert symfoniczny „Filharmonji poznańskiej" pod dyrekcją A. Dołżyckiego i ze współudziałem p. N. Padlewskiej (fortepian). Program zawierał: Wstęp do III aktu op. „Krzyżacy" Dołżyckiego oraz koncert fortepianowy B-moll i VI symfonję (patetyczną) Czajkowskiego. P. Dołżycki znany dyrygent, przedstawił się nam jako kompozytor dobrze znający tajniki orkiestracji, muzyka jego jednak pozbawiona jest głębszej myśli przewodniej i wyraźnych rysów oryginalności. Wykonawczyni koncertu fortepianowego, p. N. Padlewska okazała się pianistką, obdarzoną dużą dozą temperamentu i rozporządzającą poważną techniką, w wielu szczegółach wykończoną. Jeżeli nie zdołała ona wytworzyć gorętszego nastroju wśród publiczności, to winę tego w znacznej mierze przypisać należy pewnej oschłości tonu i brakowi szczerego liryzmu. Partja orkiestrowa akompanjamentu do koncertn pozostawiała bardzo wiele do życzenia; to samo powiedzieć można o wykonaniu symfonji patetycznej. K.

KRAKÓW.

Bolesław Wallek-Walewski wystawił w Krakowie psalm symfoniczny Honeggera pt. „Król Dawid".

LWÓW.

Donoszą nam ze Lwowa, że opera F. Nowowiejskiego „Legenda Bałtyku" cieszy się tam niesłabnącem powodzeniem.

Wielkopolski Związek Kół Śpiewaczych.

Zawody chórów okręgu I.

W dniu 15 maja o godz. 12 w południe w sali Auli Uniwersytetu odbyły się zawody chórów okręgu I Wielkopolskiego związku kół śpiewaczych o nagrodę honorową st. m. Poznania. Z zapowiedzianych w programie dziewięciu chórów przystąpiło do zawodów siedem: dwa chóry mięszane I kategorji („Moniuszko" i „Koło śpiewackie polskie"), jeden chór żeński I kategorji („Chopin"), dwa chóry męskie I kategorji („Hasło" i „Echo") oraz dwa chóry mieszane II kategorji („Chopin" i „Dzwon Zygmunta") W kategorji I chóry mieszane wykonały „Gloria" Pękiela, chór żeński „Kołysankę" Wiechowicza, chóry męskie „Pogrzeb Kazimierza Wielkiego" Wallek-Walewskiego; w kategorji II chóry mieszane wykonały „Oj jeno ja na wojenke pojade" Wiechowicza. Wieczorem tego samego dnia na koncercie okręgowym, w którym oprócz chórów biorących udział w zawodach uczestniczyły połączone chóry męskie i mieszane pod dyrekcją p. Kwaśnika oraz chóry; „Arjon" i Moniuszko kolejarze" wykonano szereg utworów chóralnych à cappella Gorczyckiego , Zieleńskiego, Bursy, Prosnaka, Lachmana, Kwaśnika, Wiechowicza, Raczkowskiego i Wallek-Walewskiego. Na początku drugiej części tego koncertu nastąpiło odczytanie wyników zawodów, które odbyły się w południe wobec „jury" w osobach pp. Dr. Ł. Kamieńskiego i pp. T. Sobieskiego, Ł. Kunza, R. Lubierskiego i K. Sikorskiego, poczem p. radca dr. Szulc, jako zastępca p. prezydenta miasta C. Ratajskiego wręczył nagrodę honorową m. Poznania w postaci złotego łańcucha chórowi-mistrzowi „Echo" na ręce jego dyrygenta prof. Władysława Raczkowskiego. Wszystkie produkcje chóralne świadczyły o gorącem zamiłowaniu, rzetelnej pracy i wysokich aspiracjach artystycznych naszych zespołów śpiewaczych i wykazały naogół bardzo wysoki poziom pieśniarstwa w okręgu poznańskim. Na szczególne wyróżnienie oprócz nagrodzonego „Echa" zasługują: chór męski „Hasło" pod dyrekcją p. Kwaśnika oraz chór mieszany „Moniuszko", który dzięki młodemu i wielce obiecującemu swojemu dyrygentowi p. Mierzejewskiemu czyni wielkie postępy i przy dalszej pracy niewątpliwie osiągnie wyższy jeszcze stopień udoskonalenia. „Echo" poznańskie pod kierunkiem znakomitego muzyka Wł. Raczkowskiego zbyt dobrze jest znane i cenione, aby trzeba było na tem miejscu powtarzać zalety tego świetnego zespołu; zalety te w całej pełni uwydatniły się zarówno podczas zawodów jak i w produkcjach, wykonanych na koncercie okręgowym. Połączone chóry męskie i mieszane, prowadzone energiczną i śmiałą ręką p. Kwaśnika imponowały potęgą i wspaniałością brzmienia.

Ostatnie zawody nasunęły nam między innemi jedno spostrzeżenie, na które pozwalamy sobie zwrócić uwagę pp. sędziów przy następnych zawodach. Najwyższa liczba punktów, jaką osiągnięto wynosiła 29 („Echo") na ogólną liczbę 35. Dobrze wyćwiczony i nieźle brzmiący chór mieszany „Chopin" otrzymał punktów $21^4/_5$, t. j. trochę więcej niż 3 w ogólnym wyniku. Powinno to być miarą

przy następnych zawodach, zwłaszcza na prowincji. aby nie szafowano zbytnio ocenami. K.

Wyniki zawodów:

Kat. II.

Chór mieszany

— Chopin $21^4/_5$ —

Dzwon Zygmunta $17^4/_5$

Kat. I.	Kat. I.	Kat. I.
Chór męski	Chór mieszany	Chór żeński
Echo — 29	Moniuszko — 24	Chopin — $17^1/_5$
Hasło — $27^4/_5$	Koło Śp. Polskie $21^2/_5$	

Zawody Okręgu III. w Gnieźnie 15. 5 1927 r.

Jakkolwiek nie wesoło przedstawiły się zawody okręgu 3-go to jednak uznanie Zarządowi, że wogóle zdołał zawody przeprowadzić, bo niedomagania i brak zapału w Okręgu tym to niestety aż nadto znana rzecz. Stawiły się: Gniezno (Koło) Strzałków i Trzemeszno. Gdzie były tak pracowite koła jak Lutnia z Wreśni, gdzie Halka z Gniezna, gdzie Pobiedziska? Czyżby jakaś prywata wchodziła w rachubę? Oj, oj, Doprawdy czas najwyższy, by Okręg Gniezno — Września — serce Wielkopolski zabrał się serdeczniej i energiczniej do pracy...

Zawody odbyły się w sali — gdzie przy stolikach podawano napoje i delektowano się „tureckimi" czy „egipskimi". Na ten krótki czas zawodów — trzeba już koniecznie zakazać palenia tytoniu.

Publiczność nie dopisała — miasto ofiarowało puchar jako nagrodę wędrowną — pozatem władze nie okazały większego zainteresowania.

Wyniki zawodów:

Chór męski	Chór mieszany
Kat. III	Kat. II.
Strzałków — $22^3/_4$ p.	Strzałków $22^3/_4$
Kat. II.	Trzemeszno $17^3/_4$
„Koło" Gniezno $24^2/_4$	
Trzemeszno $19^3/_4$	

Chór żeński kat. II.

Strzałków 24 p.

Sąd: Ze strony Związku — Prezes K. Bojarski.

jako zaproszeni: ks. Chilomer, J. Gawroński, J. Waberski

Zawody Okręgu VII. w Ostrzeszowie.

Zawody tego pracowitego i dobrze zorganizowanego Okręgu odbyły się 29. V. b. r. — wypadły ku zadowoleniu ogólnem.

Udział brało 13 kół — i jakkolwiek popisy niektórych młodych kół są słabe, to jednak całość robiła już bardzo korzystne wrażenie. Organizacja dobra — lecz ze strony Kół wymagać trzeba więcej karności i punktualności. Władze reprezentacyjne p. p. Starosta, Burmistrz — publiczność dopisała względnie (średnio).

Sąd: Prezes K. Bojarski, L Kunz, F. Kowalski i Sandach.

Wynik zawodów:

Chór męski.	*Chór mieszany.*
Kat. III.	Kat. III.
Grabów $20^3/_4$	Doruchów $19^1/_4$
Tokarzew $7^1/_4$	Mikożyn 17
	Tokarzew 1 $^3/_4$
	Koza Wielka $13^3/_4$
	Podzamcze 11
	Miechów $8^1/_4$
Kat. II.	Kat. II.
Kępno „Echo" 27	Kępno „Koło" $28^3/_4$
Ostrzeszów „Dzwon" $22^1/_4$	Baranów $23^1/_4$
	Grabów $18^2/_4$
	Ostrzeszów Mon. 18
	Wieruszów $17^2/_4$

Żeński chór. Kat. II.

Kępno „Koło" $28^1/_4$

Wieruszów $21^2/_4$

Ostrzeszów Mon. $17^3/_4$ *B.*

Zawody okr. XIII w Zbąszyniu.

W Zbąszyniu odbył się w dniu 29 maja zjazd okręgu XIII. Był to trzeci w bieżącym roku zjazd okręgowy, ciekawy z tego względu, że okręg ten leży na najdalszym krańcu Polski, nad granicą niemiecką. Koła pracują tam w nader ciężkich warunkach i należy je darzyć szczególniejszą opieką. Jak słyszałem brak dyrygentów sprawił, że dwa koła są nieczynne, a kołem w Nowym Tomyślu kieruje dyrygent dojeżdżający ze Zbąszynia. Biorąc rzecz ogólnie. podnieść należy ogromny zapał u drużyn śpiewaczych, z jakim mimo trudności, oddają każdą wolną od znojnej pracy chwilę na to, aby pokrzepić ducha pieśnią Pod tym względem mogą kogą koła okr. XIII służyć za wzór innym, a zwłaszcza okr. I, gdzie w zawodach na ogólną liczbę 11 kół wzięło udział 6.

Zawody przeprowadzono według nowego regulaminu obowiązującego w roku bież. Do klasy I stanął chór żeński ze Zbąszynia, który też zdobył 20 punktów i zajął pierwsze miejsce w okręgu. Reszta kół stawała w klasie II lub III. Widać, że dyrygenci nasi zrozumieli, że lepiej jest stanąć w klasie niższej, a wywiązać się z zadania należycie. Na pierwszy plan w klasie II wysunęło się koło wolsztyńskie zdobywając tak w męskim jak w mieszanym chórze najwyższą ilość punktów. Dyrygent tego koła dh. Lewandowski (zarazem dyr okręgowy) pracuje z całem poświęceniem się, lecz brak mu

i doświadczenia i sporo podstawowych wiadomości z dziedziny tej części muzyki, której z amatorstwa się oddaje. Tu właśnie przypomina mi się pytanie, jakie zadawali sobie członkowie Zarządu Głównego, dlaczego na drugi kurs dla dyrygentów, urządzony w Poznaniu, zgłosiło się tylko cos 0 osób? Mam wrażenie, że nasi dyrygenci są albo zarozumiali, albo nie doceniają wartość takiego kursu. Tymczasem pokazuje się, że większość dyrygentów nie zrozumie naszych najprostszych piosenek ludowych i utwory piękne a dość ładne przeprowadza wprost beznadziejnie. Piszę te słowa nie w celu ironizującej krytyki, lecz dlatego, że sprawa śpiewacza leży mi na sercu i chciałbym, żeby ludzie, posiadający kwalifikacje, aby być dobrymi dyrygentami, obudzili sie i porzucili dawny nastrój, a nabrali ducha doby dzisiejszej Jedyną sposobnością do tego jest wzięcie udziału w kilku kursach, jakie w jesieni i w zimie Zarząd Związku Śp. zorganizuje.

Ponadto narzuca się jeszcze jedna uwaga. I koła i dyrygenci traktują zawody jako coś, co powinno wpłynąć nie tylko na rozwój i życie koła, lecz nawet na jego istnienie. Nie liczą wcale sukcesów jakie koło odnosi przy wielu innych okazjach i nie zważają jaki doniosły cel im przyświeca, lecz gotowi są nie zdobywszy pierwszego miejsca z wszystkiego zrezygnować i nawet koło rozwiązać. To jest zapatrywanie zupełnie błędne i dyrygenci nasi, a także zarządy kół są w takim wypadku na bardzo złej drodze. Pewnie, że przyjemnie jest stanąć podczas zawodów na pierwszem miejscu — lecz musi ktoś przecie być na drugiem, trzeciem i t. d. Dziś mnie jutro tobie i przeciwnie, a przekonanie, że pracuje się dla podniesienia kultury śpiewaczej powinno być nagrodą za trudy.

Zdarza się często tak. Koło staje do zawodów z myślą, że jemu właśnie, a nie komu innemu należy się pierwsze miejsce. Tymczasem zdarzyć się może, że zajmie właśnie miejsce ostatnie. Czy to powód do zupełnego zwątpienia w przeceniane przedtem swe swe siły? Mojem zdaniem nie! Należy tem intensywniej wziąść się do pracy; należy zastanowić się dlaczego koło nie osiągnęło wyższych stopni w punktacji, czy to był tylko jakiś nieszczęśliwy przypadek, czy wina leży głębiej. Po dokładnem rozważaniu rzeczy, a nawet zasięgnięciu rady jakiegoś fachowca stojącego poza kołem, należy wziąść się do naprawy, a z pewnością na zawodach następnych koło zajmie miejsce lepsze.

Na zjeździe w Zbąszyniu dziwiono się ogólnie, dlaczego ilość punktów rzeczy jest tak małą (najwyższa punktacja 20 na 35). Otóż chciałbym zwrócić uwagę, że stopień 3 znaczy dobrze, a 2 dostatecznie, a więc są to stopnie najodpowiedniejsze dla naszych małomiasteczkowych i wiejskich kół (naturalnie z wyjątkami). Stopień 4 bardzo dobrze i 5 doskonale może osięgnąć koło, które rzeczywiście wykonaniem utworu sięga szczebla, rozgraniczającego amatorstwo od prawdziwego artyzmu. Uwagę powyższą kieruję również do sędziów, którzy oceniać powinni z absolutnego punktu widzenia, a nie powinni brać pod uwagę tego, czy klasyfikują koła wiejskie, czy wielkomiejskie. Przy takiej ocenie osięgną nasze lepsze koła (poza małymi wyjątkami) od 20—25 punktów. Naturalnie, że mowa tu o teraźniejszości — przyszłość musi być coraz lepsza.

W końcu jedna jeszcze kwestja. Stając do zawodów trzeba przedewszystkiem chór dobrze ustawić i naprzód z największym spokojem samemu ton znaleść, a potem dokładnie go podać. W razie wsypy z powodów nieuchwycenia tonacji przez chór, należy utwór przerwać i zacząć po raz drugi. Będzie to o wiele lepsze, aniżeli wytrwałe śpiewanie wszystkich zwrotek (och te zwrotki!) w niemożliwej kakofonji do końca.

Jury stanowili ze strony Związku dh. Barwicki zaproszeni Kwaśnik z Poznania i Lubierski z Leszna

Wynik zawodów:

Chór męski		*Chór mieszany*	
kat. III		kat. III	
Grodzisk	13 p.	Bukowiec	$13^2/_3$
		Chorzenim	$10^2/_3$
kat. II		kat. II	
Wolsztyn	$18^1/_3$	Wolsztyn	$17^1/_3$
Zbąszyń	$17^1/_3$	Zbąszyń	$14^2/_3$
Śmigiel	$14^1/_3$	Nowy Tomyśl	6

Kat. I chór żeński

Zbąszyń — $20^2/_3$

S. K.

Dwudziestopięciolecie Koła śpiew. w Żabikowie.

Koło żabikowskie obchodziło dnia 22 maja br. 25-letni jubileusz. Na uroczystość złożyły się: uroczyste nabożeństwo w kościele parafjalnym, posiedzenie jubileuszowe, popisy kół, oraz zabawa taneczna. Na uroczystości wzięły udział Koła okr. II, Arjon z Kościana, Chopin i Moniuszko — Kolejarze oraz delegacje innych Kół z Poznania. Oprócz członków Zarządu Okr. II. z prezesem dh. Łozą wzieli udział w uroczystości członkowie Zarządu Głównego pp Bojarski, Barwicki i Kwaśnik. Najciekawszą częścią obchodu były popisy kół o nagrodę w postaci medali pamiątkowych i lir. Popisy te były niejako nieurzędowymi zawodami kół okr. II. Z pozaokręgowych kół wzięły udział następujące: Arjon — Kościan, Chopin i Moniuszko — Kolejarze — Poznań. Zawody przeprowadzono według dawnego zwyczaju t. j., że każde koło śpiewało pieśń dowolną. Najwyższą ilość punktów zdobył „Arjon“ z Kościana, którym kieruje p. Wojciechowski dyrygent pracowity i zdolny. Koło rozporządza pięk-

nymi głosami (tenory nieco za słabe w stosunku do basów) i ma wszelkie dane aby w przyszłości stanąć między chórami I klasy. Pozatem szczególniejszą uwagę zwracały koła ze Szwarzędza, Żabikowa i Głównej, które wykonały swe pieśni możliwie starannie, rozumie się, że musimy brać pod uwagę warunki w jakich te zespoły i ich dyrygenci pracują. Kołami w Swarzędzu i Żabikowie kieruje dh. Mieczysław Barwicki, który wyrobi się na dobrego dyrygenta, zwłaszcza że jest skromny, pełen zapału i miłuje sprawę śpiewaczą. Najlepszym tego dowodem, że mieszkając w Poznaniu i będąc czynnym członkiem (wiceprezesem) koła Chopin, znajdzie czas aby dojeżdżać na lekcje do Swarzędza i Żabikowa. Trud to niemały i zasługujący na szczere uznanie. Widać, że syn kroczy śladami wielce zasłużonego na tym polu ojca.

Popisy miały tę dobrą stronę, że nagrodzono wszystkie koła biorące udział, a więc nie było sprzeczek o nagrodę, co niestety często na naszych zjazdach ma miejsce.

Sąd stanowili dh. Barwicki, Dworzaczek i Kwasnik. Druh K. T. Barwicki miał piękną chwilę w swem życiu, gdyż danem mu było synowi swemu wręczyć nagrodę za pracę około sprawy, której on sam życie całe poświęca. Był to naprawdę moment wzruszający i wśród zebranej publiczności zapanował nastrój świadczący o zrozumieniu tego, co się w sercu ojcowskiem działo.

Cała uroczystość miała przebieg nader poważny, a nasze koła wiejskie udowodniły, że rozumieją doniosłość pielęgnowania pieśni rodzimej i że stopień ich sprawnośności stale się podnosi.

Ocena wyglądała następująco:

„Arion" Kościan —	$21^1/_3$	p.	ch. męski (dyr. St. Wojciechowski)
Żabikowo miesz.	$20^2/_3$	p.	dyr. M Barwicki jun.
Swarzędz miesz.	20	p.	„ „ „ „
„ męski	$19^2/_3$	p.	„ „ „ „
Żabikowo męski	19	p.	„ „ „ „
Moniuszko koł. Poznań	$18^2/_3$	p.	„ Zieliński
Chopin—Poznań	$18^2/_3$	p.	„ M. Sujkowski
Główna — miesz	$18^2/_3$	p.	„ Chmielewski
Rogalinek — miesz.	$15^1/^3$	p.	„ M. Paluszkiewicz
Junikowo „	$14^2/_3$	p.	„ Ciechanowski
Rogalinek — żeński	$14^1/_3$	p.	„ Paluszkiewicz
Swarzędz — żeński	14	p.	„ M. Barwicki jun.
Winiary — miesz.	$16^2/_3$	p.	„ F. Ruciński
Ławica „	$9^1/_3$	p	„ Weissgärber

S. K.

Pisma.

„Muzyka Kościelna" Nr. 5. Dr. K. Zieliński: O organach niemieckich i francuskich. Prof. Dr A. Chybiński: Stosunki muzyczne w Katedrze Wawelskiej za czasów G. G. Gosczyckiego (c. d.). X. Dr. H. Feicht: Nowy kancjonał. Kronika. Wiadomości. Dział organizacyjny. Wychodzi miesięcznie w Poznaniu — adres adm.: św. Marcin 7/8.

„Muzyka", Warszawa Nr. 4. Numer poświęcony stuletniej rocznicy śmierci Beethovena. Całość przedstawia się w formie monografji zbiorowej, dającej pogląd na życie i twórczość Beethovena i na stosunek Jego muzyki do naszej epoki. Szczegółową biografję mistrza kreśli St. Niewiadomski; uzupełniają ją artykuły R Rollanda, i W. Hulewicza. Dr. Ł. Kamieński daje analizę twórczości Beethovena, muzykolog wiedeński G. Adler bada styl beethovenowski. Stosunek stylu tego do pojęć estetycznych naszych czasów wyświetlają: K. Szymanowski, Z. Różycki, H. Opieński, F. Szopski i in. Całość numeru uzupełniają artykuły: W. Hulewicza, M. Glińskiego, B. Szarlita, H. Springera, E. Feliera i inne. Sprawozdania z uroczystości beethovenowskich w Polsce i z międzynarodowego obchodu rocznicy śmierci mistrza w Wiedniu.

„Śpiewak", Katowice Nr. 5. Z. Jachimecki „Beethoven z perspektywy stu lat". S. M. Stoiński „Dziwadła muzyczne dawniej i dziś". Sprawozdania, varia, dział org. zawodowy.

„Kronika muzyczna" organistów diecezji lubelskiej Lublin Nr 4. Red. W. Tyszkowski. R. Stańczak „W 400 setną rocznicę urodzin„ Księcia muzyki". B. Rutkowski „Organy w Leżajsku". Z ruchu muzycznego. Sprawy zawodowe. Sprawozdania.

„Górą pieśń" Chicago Nr. 5. Sprawy org. zawod., sprawozdania, drobne artykuliki itd.

„Hosanna" Tarnów Nr. 5. Ks. Arc. Mańkowski „Rozważania na tle Piusowego „Motu Proprio" o muzyce kościelnej". F. Nowowiejski „Improwizacja". Ks. J. Matulewicz „Kyrie eleison". R. Stańczak „Organy, parafja, rodzina". Kronika muzyczna. Sprawozdania.

Wszechpolski Zjazd Chórów Śpiewaczych odbędzie się w Poznaniu w roku 1929 z okazji Powszechnej Wystawy Krajowej.

Za Redakcję i Administrację: K. T. Barwicki, Poznań, Półwiejska 35. — Odbito w drukarni Sp. Akc. „OSTOJA" w Poznaniu.